Käthe Kollwitz

LIBRARY

DISCARD

FRITZ SCHMALENBACH

KÄTHE KOLLWITZ

Karl Robert Langewiesche Nachfolger
Hans Köster Königstein im Taunus

Die Einleitung dieses Buches wurde für einen Bilderband ›Käthe Kollwitz, Dreiundachtzig Wiedergaben‹, der 1948 im Renaissance-Verlag, Bern, und 1949 in der Büchergilde Gutenberg, Zürich, erschienen ist, geschrieben. Mit zahlreichen Fußnoten ergänzt, die vor allem die 1948 (im Gebr.-Mann-Verlag, Berlin) herausgekommenen ›Tagebuchblätter und Briefe‹ auswerteten, wurde sie 1955 in den Aufsatzband des Verfassers ›Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts‹ (Rota-Verlag, Bern) aufgenommen. Seinem nicht fachlichen Leserkreis entsprechend wurde in dem vorliegenden Buch der wissenschaftliche Apparat bis auf einiges Unerläßliche wieder fortgelassen; der an den quellenmäßigen Begründungen interessierte Leser wird auf den genannten Aufsatzband verwiesen.

Die in den Bilderunterschriften angegebenen Maße sind bei Zeichnungen die Maße des Papieres, bei Druckgraphik die Maße der Darstellung.

Fotonachweis

Eigene Aufnahmen des Verfassers: S. 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 31, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 54, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80. W. Castelli, Lübeck: S. 21, 27, 29, 30, 32, 33, 49. Sammlung Helmut Goedeckemeyer, Frankfurt am Main (Fotos Ruth und Helmut Dornauf, Frankfurt am Main): S. 43, 55, 60, 61, 68. Ralph Kleinhempel, Hamburg: S. 45, 71. Dr. Hans Kollwitz, Berlin: S. 52, 53, 67, 75. Kupferstichkabinett, Basel: S. 37. Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Dresden (Deutsche Fotothek, Dresden): S. 11. Hermann Stickelmann, Bremen: S. 34.

Schrift: Linotype-Optima
Satz und Druck: F. Bruckmann KG, München
Einband: H. Wennberg, Stuttgart
Alle Rechte vorbehalten. Auch das der Übersetzung
Amerikanisches Copyright bei
Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster, Königstein
im Taunus 1965
Printed in Germany

759.3
K834

L'œuvre de Käthe Kollwitz est le plus grand poème de l'Allemagne de ce temps, qui reflète l'épreuve et la peine des humbles et des simples. Cette femme au cœur viril les a pris dans ses yeux, dans ses bras maternels, avec une sombre et tendre pitié. Elle est la voix du silence des peuples sacrifiés.

Romain Rolland, 1927

Die Frau, von deren Werken dieser Band einen großen Teil der schönsten zusammenfaßt, hat etwas sehr Einfaches gefühlt und etwas sehr Einfaches gewollt. Die Not der Armen und über die Not der Armen hinaus überhaupt menschliche Not hat ihr ans Herz gegriffen, und sie hat es bei dem Mitleiden nicht bewenden lassen, sondern helfen wollen; helfen mit der Waffe, die ihr verliehen war, dem Zeichenstift.

Sie ist dabei immer so vorgegangen, daß sie die Not gezeigt hat. Das ist nicht etwas Selbstverständliches. Andere große Zeichner der Gegenwart, die haben helfen wollen, wie z. B. Frans Masereel oder George Grosz, haben häufiger als daß sie die Not gezeigt haben, bestimmte menschliche Institutionen für sie verantwortlich gemacht, d. h. angegriffen. Das tut die Kollwitz nicht. Sie scheint über die Menschenschuld an menschlicher Not skeptisch und überhaupt über die Abstellbarkeit der Not pessimistisch gedacht zu haben. In ihren beiden frühen Bilder-
12–17 zyklen, dem Weberaufstand und dem Bauernkrieg, hat
26–32 sie zweimal das gleiche Thema behandelt: die Unterdrückung und die Empörung dagegen. In keinem der beiden Zyklen ruft sie aber aus: empört euch, sondern bei beiden schließt sie mit Blättern, die die Nutzlosigkeit der Empörung, ein blutiges Ende darstellen. Worin besteht dann aber der Sinn ihrer Kunst? Darin, daß sie mit dem Zeigen der Not die Gewissen aufruft. Sie klagt nicht an und ruft nicht zum Kampf auf, sondern sie ruft um Hilfe. Und darin liegt nun auch bereits der weitere entscheidende Gegensatz zu Künstlern wie Grosz und Masereel: Diese wenden sich mit ihrer anklägerischen Kunst an die, denen sie helfen wollen; die Kollwitz wendet sich mit ihrem Ruf um Hilfe an die, die helfen sollen.

Für die Eigentümlichkeit der Kollwitzschen Kunst, die Not zu zeigen, ohne anzuklagen, ist es charakteristisch, daß sie ganz gleichartig eingereiht unter alle die Themen der Not, die sie dargestellt hat, eines immer von neuem in Angriff nimmt, das ganz außerhalb der menschlichen Verantwortlichkeit ist: den Abschied ohne Hoffnung, den Tod. Wir haben jetzt natürlich nicht die Kriegsblätter und ähnliches im Sinn (in denen sie auch nur zeigt und warnt, aber nicht angreift), sondern diejenigen, die das natürliche, elementare Auseinandergerissenwerden zum Gegenstand haben.

Das Elementare menschlichen Leidens, von dem die Not der Armen nur eine Form ist, und gegen das keine Anklage nutzt, sondern nur ein Erweichen der Herzen, macht die Kunst der Kollwitz zu einer im Grunde durchaus unpolitischen Kunst.

Wenn das Werk der Kollwitz nicht anklägerisch ist, so darf doch nicht übersehen werden, daß es gelegentlich in der Spätzeit einen aktiveren, einen aktiver defensiven Zug annimmt. Sehr deutlich ist das z. B. in dem Plakat »Nie wieder Krieg!« (1924). Es läßt sich aber auch 61
verfolgen in der Wandlung eines Themas wie dem der überlebenden Mütter: zeigt sie in der Lithographie von 50
1919 noch sozusagen wortlos jene Wand hoffnungsloser Frauen mit den Kindern, so scheint sie in einem Blatt der Holzschnittfolge »Krieg«, das 1921 entstanden ist, 57
und vielleicht noch hörbarer in einer Lithographie von 1942 eine Anweisung auszusprechen: Frauen, schützt euch und eure Kinder, schließt euch zu einem festen Ring gegen den Krieg zusammen. Das ist ein neuer Klang in ihrem Werk.

Eine Kunst, die Not darstellt in der nackten Absicht, die Herzen aufzurütteln, ist in hohem Maß davon bedroht, sentimental, larmoyant zu werden. Die Kunst der Kollwitz ist ganz und gar unsentimental. Sie wirkt nicht auf die Tränendrüsen, sondern tut genau das, was sie will: sie greift unmittelbar ans Herz. Diese Unsentimentalität ihrer Kunst hat verschiedene Ursachen. Zunächst ist die Not, die die Kollwitz darstellt, im allgemeinen stumm; es wird sehr selten auf diesen Blättern gejammert oder geweint. Wenn die Klage einmal laut ist, so ist sie ein gellender Schrei. Eine zweite Ursache ist die ausgesuchte Häßlichkeit ihrer Menschen. Wir heute sind nicht mehr sehr empfindlich gegen Häßlichkeit in bildlicher Darstellung, aber der Zeit vor sechzig, siebzig Jahren hat die Kollwitz wirklich Ungeheures an »Realismus« zugemutet. Man sehe sich an, was sie im Weberzyklus aus der Mutter, die sich über dem Bett des Kindes sorgt, einem 12
Thema, das doch immer mit einer gewissen Lieblichkeit ausgestattet worden war, gemacht hat! Wie Tiere brüten diese Weiber über ihren Kindern, wie Klauen krallen sich die Hände ins Haar. Die Hauptursache der Unsentimentalität der Kollwitzschen Kunst liegt aber in etwas drittem: der Kraft ihrer bildlichen Sprache. Es ist dafür aufschlußreich, daß in einer bestimmten Periode ihrer Kunst, in der die Kraft der Formulierung vorübergehend nachließ (etwa 1927 bis etwa 1933), zugleich auch eine gewisse Sentimentalität in ihren Blättern auftauchte.

Die Leidenschaftlichkeit des Mitfühlens, die ein ganzes langes Leben lang anhält, ist eine große Sache, aber sie wäre nutzlos gewesen, wenn sich nicht die gleiche Leidenschaftlichkeit im Gestaltenwollen mit ihr vereint hätte; erst dieses Zusammen der Kraft des Gefühls und der Kraft der bildlichen Sprache, des Sagenkönnens,

109116

macht die Größe der Kollwitz aus. Als sie 1898 mit dem
12–17 Weberaufstand zuerst auf den Plan trat, da hat es mancher nicht glauben wollen, daß eine Frau zu dieser Gewalt des Formulierens fähig sein könne. Es ist die Kraft der Sprache dieser sechs Blätter, nicht etwa das Thematische, gewesen, die die Kollwitz damals mit einem Schlage unter die großen Künstler der Zeit rückte, und es sind vor allem die kühlen Kenner künstlerischer Qualität, Kunstfachleute, gewesen, die ihr diesen Platz anwiesen. Nun läßt sich künstlerischer Rang nicht mit Worten nachweisen: er kann nur gesehen werden. Die Kraft des Gestaltens zeigt aber nicht nur das einzelne fertige Blatt, sondern auch, und da mag ein hinweisendes Wort nützlich sein, die Art des Arbeitens. Sie zeigt sich darin, wie die Kollwitz ohne Ängstlichkeit an eine erste Formulierung eines Themas geht, von der sie schon weiß, daß es dabei nicht bleiben kann, wie sie dann – wo die Schwachen sich an die erste Lösung klammern – wie ein Mann verwirft und wieder verwirft und zu neuen Lösungen kommt und diese wieder weitertreibt, bis sie, und dazu gehören starke Kräfte der Selbstentäußerung, die höchste objektive Wirkungssteigerung erreicht hat.

Wir haben auf das Tierähnliche mancher Kollwitzschen Mütter hingedeutet, als von der Häßlichkeit, mit der sie ihre Menschen ausstattet, die Rede war. Das Animalische ist in einem weiteren Umfang und auch in anderen Beziehungen eigentümlich für ihre Kunst, weil es sich unmittelbar aus dem Elementaren der Nöte, Gefühle, Leidenschaften, von denen ihre Blätter handeln, ergibt. Tierähnlich sind nicht nur die Mütter, die in dunklem Schmerz die toten Kinder an sich pressen, als wollten sie ihnen mit ihrer Wärme wieder Leben einflößen, tierhaft ist auch der stumpfe und dabei maßlose Schrek-
76 kensausdruck der jungen Frau auf dem wunderbaren, in der Mappe »Abschied und Tod« enthaltenen Blatt »Der Tod greift nach Kindern«, ist die Hingebung, mit der sich die Menschen der Kollwitz im Schoß des Todes bergen, animalisch aber auch das Glück der Mütter oder das hin-
63 gegebene Schauen der jungen Arbeiterfamilie auf der Lithographie von 1925.

Eine Kunst, die mit solcher Intensität auf das allgemein Menschliche gerichtet ist, kann nicht zugleich am individuell Verschiedenen interessiert sein, d. h. sie wird keine Bildnisse enthalten. Bildnisse fehlen im Werk der Kollwitz nicht vollständig, aber sie spielen eine verschwindende Rolle. Um so auffallender ist die große Zahl der Selbstbildnisse, wobei »auffallend« eigentlich ein unzutreffender Ausdruck ist, denn die zahlreichen Selbstbildnisse fallen einem unbefangenen Betrachter gar nicht auf, erst einem analysierenden. Darin, daß sie ganz unauffällig eingebunden in das Gesamtwerk erscheinen, dürfte schon die Antwort auf die Frage liegen, warum sie in so großer Zahl existieren. Es sind letzten Endes gar keine Bildnisse. Sondern die Kollwitz muß – ebenso wie es der Betrachter ja auch tut – unbewußt ihr Gesicht einfach als Verkörperung des Mitleids, des Trostes, der Güte empfunden haben, als Verkörperung des Gleichen, was sie in ihren anderen Blättern auch geben wollte. Die äußere Veranlassung, sich selbst zu zeichnen, mag oft und mag besonders bei der jungen Künstlerin gewesen sein, daß ihr, wenn sie nach ihrer Tagesarbeit als Frau eines Arztes und als Mutter zweier Knaben abends zum Zeichnen kam, kein anderes Modell zur Hand war.

Viel schwerer zu ergründen, vielleicht nur festzustellen, ist eine andere thematische Eigentümlichkeit im Werk der Kollwitz, nämlich die unvergleichlich größere Rolle, die sie der Frau gegenüber dem Mann in ihrer Kunst gegeben hat. Ihr Fühlen scheint ganz durchdrungen gewesen zu sein von dem merkwürdigen Gesetz, daß es Frauen sind, die die Männer gebären. Fast allein die Frauen tragen bei ihr das Leid der Menschheit, und die Männer scheinen vor allem dazu bestimmt, dieses Leid durch Trunksucht und ähnliches noch zu vermehren. Selbst der Krieg ist bei ihr vornehmlich eine Frauensache, denn die Frauen bleiben zurück, sie haben die Toten zu beklagen, und selbst, wenn die Kollwitz im Weberzyklus und im Bauernkrieg den Aufruhr selber 16
darstellt, sind die Frauen im Vordergrund. Ihnen werden 30
die Kinder geraubt, und es sind Ausnahmen (die allerdings zu ihrem Schönsten gehören), wenn sie den Schmerz der Eltern dargestellt hat. Für das müde und verhärmte Gesicht der Proletarierfrau hat die Kollwitz Formulierungen gefunden, die ins allgemeine Bewußtsein eingegangen sind, während das Gesicht des Mannes beinahe fehlt und wenn es vorkommt, meistens mit einer uninteressierten Formel abgetan wird. Und wie das Leiden, so kennt die Kunst der Kollwitz auch das Glück fast ausschließlich als das Glück der Frauen, nämlich als Mutterglück.

Wie öfter Künstler, deren ganzes Denken um wenige elementare Themen kreist, hat auch die Kollwitz, was sie zu sagen hatte, gern in zusammenhängenden Blattfolgen, in Zyklen, ausgesprochen. Die Form des Bilderzyklus war gerade, als sie ihr Studium begann, durch Klinger wieder sehr lebendig geworden, und es sind wahrscheinlich Klingers Folgen gewesen, die ihr die äußere Anregung zu ihren eigenen gegeben haben. Schon gegen 1893 plant sie eine Folge »Germinal«, die nicht über einige Ansätze hinausgekommen ist. 1893 bis 12–17
1897 entsteht dann ihr erster Zyklus, der Weberaufstand, der 1898 erscheint. Schon 1899 taucht mit dem Blatt 19
»Aufruhr« das Thema des Bauernkrieges auf; 1901/02 30
entsteht eine neue, heftiger bewegte Fassung des Aufruhrthemas, und an dieses Blatt »Losbruch« schließen sich dann die weiteren sechs Blätter des »Bauernkrieges« 26–32
an. Dieser zweite Zyklus war 1908 beendet. 1909 zeich- 34, 35
net sie die Reihe »Bilder vom Elend« für den »Simplicissimus«. Bereits 1910 plant sie einen Zyklus über den 39
Tod. Während des ersten Weltkrieges arbeitet sie an einer Folge von Radierungen zum Thema Krieg, Versuche, die sie vernichtet hat, um das Thema um 1920 in 49–51
einer Lithographienfolge neu aufzunehmen. Aber auch diese Lithographien sind Einzelblätter geblieben, und

56, 57 der Zyklus ist erst zwischen 1920 und 1923 als »Sieben Holzschnitte zum Krieg« zustande gekommen. Im glei-
72–74 chen Jahr 1924 wie die Kriegsholzschnitte erscheint die
76 Mappe »Abschied und Tod«, acht Faksimiles nach Zeichnungen, und 1925 eine Folge von drei Holzschnitten »Proletariat«. Um 1935 hat die Künstlerin ihr graphi-
77–80 sches Werk mit der Folge »Tod«, die die endgültige Fassung der Folge »Abschied und Tod« von 1924 ist, großartig beschlossen. Vergleicht man diese Blattfolgen der Kollwitz miteinander, so geben sich zwei verschiedene Typen zu erkennen, die einander ablösen. Den Typus des Weberaufstandes und des Bauernkrieges kann man den erzählerischen Bilderzyklus nennen. Die einzelnen Blätter sind gleichsam Kapitel einer fortlaufenden Erzählung; keines der Kapitel kann ausfallen, wenn das Ganze verständlich sein soll, und auch die Reihenfolge der Kapitel liegt fest. Dagegen sind alle ihre Blattfolgen nach dem Bauernkrieg keine erzählerischen Zyklen, eigentlich überhaupt keine »Folgen« mehr, sondern Abwandlungen eines Themas. Die Reihenfolge der einzelnen Blätter wird jetzt mehr oder weniger gleichgültig, und das einzelne Blatt kann auch, ohne daß das Verständnis leidet, aus dem Zusammenhang gelöst werden. Der erzählerische Charakter der beiden frühen Zyklen beruht darauf, daß deren Stoffe aus der Literatur bzw. der Geschichte herrühren, daß es beidemal ihrer Herkunft nach erzählerische Stoffe sind; die späteren Zyklen sind schon im Ursprung reines Bilddenken.

Die erzählerischen Quellen, aus denen die Kollwitz in den Zyklen und einigen Einzelblättern ihres Frühwerks unmittelbar geschöpft hat, sind Zola (Germinal), Max Halbe (Junges Paar), Hauptmann (Weberaufstand), viel-
24 leicht Dickens (Tanz um die Guillotine)[1] und die Historie (Bauernkrieg). In der Nachbarschaft der literarischen Anregungen steht auch eine vorübergehende Neigung zum Allegorisch-Gedanklichen bei einigen Blättern, die in den Jahren gegen 1900 entstanden sind.

Mit dem Bauernkrieg hören die literarischen Anregungen in ihrem Werk auf, und ihre Kunst verbindet sich nun, seit rund 1910, viel direkter und kräftiger als bisher mit dem Leben. Das gilt in bezug auf ihre Gegenstände, es gilt aber auch in dem Sinne, daß sie nun beginnt, viel energischer ins Leben hinein zu wirken, eine Wandlung, die mit einem Wechsel der Technik und auch des Stils zusammengeht, von dem noch die Rede sein wird. Waren ihre Blätter bisher im wesentlichen eine Angelegenheit der Sammler, der Ausstellungen, der Kunstzeitschriften gewesen, so beginnt sie nun, sich an die breite Öffentlichkeit zu wenden. Seit 1908 läßt sie ganze
34, 35 Reihen von Zeichnungen in einem der gelesensten deutschen Wochenblätter, dem Simplicissimus, erschei-
37 nen, schon 1906 erscheint ihr erstes Plakat an den Wänden (Deutsche Heimarbeit-Ausstellung in Berlin), 1912 das zweite (Für Groß-Berlin), und die Plakate und die Flugblätter folgen sich nun bald in dichter Reihe.

Wenden wir uns der Bildsprache der Kollwitz zu, so ist das erste, das wir festzustellen haben, daß sie ausschließlicher, als es sonst der Fall ist, Graphikerin war, d. h. daß sie mit Bleistift und Tusche, Kohle und Kreide, mit der Radiernadel, dem Lithographenstift und dem Holzschneidemesser, mit allen Mitteln der Schwarzweißdarstellung umgegangen ist, jedoch nicht, wenigstens später nicht mehr, mit Pinsel und Farbe. Merkwürdigerweise hat die Kollwitz eine Ausbildung nicht als Graphikerin, sondern als Malerin gehabt, aber schon wenige Jahre nach der Beendung ihres Studiums die Öl- und Pastellmalerei, die sie anfänglich betrieb, aufgegeben, so vollständig, daß sie später, nach Aussagen ihrer Freunde, nicht einmal mehr das Handwerkszeug zum Malen besaß. Die Zeugnisse ihrer frühen Maltätigkeit sind und waren schon zu ihren Lebzeiten fast alle verschollen und nahezu unbekannt. Zur Druckgraphik, d. h. zunächst zur Radierung, ist die Künstlerin nach ihrem Studium halb autodidaktisch gekommen. Der Grund, das Radieren anzufangen, ist damals wohl kaum schon die Überlegung gewesen, daß die druckgraphischen Techniken – weil man von einer Radierplatte, einem lithographischen Stein, einem Holzstock viele Abzüge herstellen kann – die Möglichkeit zu breiterer Wirkung bieten, dagegen mag ihr ein Instinkt gesagt haben, daß das, was sie zu äußern habe, häufig dunkel und grell, auf jeden Fall aber unfarbig sein werde.

Die Bildsprache der Kollwitz ist unrevolutionär, durchaus akademisch, ist es auch immer geblieben, obwohl die Künstlerin die Altersgenossin eines Kandinsky, Nolde, Matisse war. Ihre Sprache ist der Herkunft nach der akademische Naturalismus, der in den achtziger Jahren auf allen europäischen Kunstschulen gelehrt wurde, und der der Kollwitz sowohl von Stauffer wie von Herterich, ihren beiden Hauptlehrern, vermittelt worden ist. Das Ziel der Erziehung bestand darin, das Modell, das unentbehrlich und entscheidend war, mit größtmöglicher Treue, und zwar einer Treue, die sich in gleichem Maß auf die zeichnerische Seite (plastische Form) wie die malerische Seite (Beleuchtung, Stofflichkeit etc.) erstreckte, wiedergeben zu können. Dieser akademische Naturalismus ist für viele Maler, die später zu einer impressionistischen Form fanden (Uhde, Liebermann, Corinth usw.), ein Durchgangs- oder Ausgangsstadium gewesen.

Für den Rang eines Künstlers gibt selbstverständlich den Ausschlag, in welcher Weise er sich eines solchen Zeitidioms bedient, und es ist davon gesprochen worden, mit welcher Kraft das die Kollwitz getan hat. Es grenzt aber andererseits doch auch den Umkreis der Möglichkeiten ein. Die Künstler, die aus der Schule jenes Naturalismus herkamen, haben sich insbesondere einer gewissen Unfreiheit dem Modell gegenüber zeitlebens nur schwer entledigen können. Das gilt auch für die Kollwitz. Wenn sie sich vom Modell gelegentlich frei macht,

[1] Nach der Behauptung von Adolf Heilborn, Käthe Kollwitz (Die Zeichner des Volks I), Berlin-Zehlendorf o. J. (etwa 1927, 4. Aufl. Berlin 1949), hat Dickens' Roman »A Tale of two cities« die Idee für die Radierung gegeben.

dann neigt die Darstellung dazu, ungenau in Richtung des Kraftlosen zu werden. Auf der andern Seite ist für das heutige Empfinden, das infolge der allgemeinen Kunstentwicklung vielleicht übersensibel für jede Unfreiheit des Gestaltens geworden ist, die Modellnähe einiger Blätter zu groß. Die Künstlerin muß selber gefühlt haben, daß hier ein kritischer Punkt ihrer Kunst liegt. Wenigstens fassen wir einen bestimmten Bezirk ihres Werks, die Holzschnitte, als einen, fast gewaltsamen, Versuch auf, sich eine größere Gestaltungsfreiheit zu erzwingen. Ihre Holzschnitte – sie nimmt die Technik erst spät, 1920, als letzte der druckgraphischen Techniken auf und hat sie später wieder liegengelassen – stehen sichtlich im grellen Nebeneinander der Flächen und der starken Vereinfachung unter dem Eindruck des expressionistischen Holzschnittes[2], also einer Kunst, die der naturalistischen Herkunft der Kollwitz geradewegs entgegengesetzt war. Aber die Verwandtschaft ist in Wirklichkeit nur eine äußerliche. Sieht man ihre Holzschnitte näher an, so erkennt man leicht, daß auch bei ihnen die zeichnerische Grundlage durchaus naturalistisch geblieben ist.

Trotz der Konstanz der naturalistischen Grundlage hat die Bildsprache der Kollwitz eine starke Entwicklung durchgemacht. Ein Überblick im großen (mit dem wir uns begnügen wollen) ergibt, daß ihr Werk entwicklungsmäßig in zwei große Teile zerfällt. Die erste Periode ist etwa um 1910 endgültig abgeschlossen, und die zweite beginnt in einzelnen Vorläufern etwa um 1903, wobei natürlich späte Blätter der ersten Periode oft schon Züge der zweiten, frühe Blätter der zweiten oft noch Züge der ersten enthalten und eine klare Zuweisung an die frühere oder die spätere Periode bei manchen Übergangswerken auch gar nicht möglich ist. Das zentrale Ausdrucksmittel der ersten Periode ist Dunkelheit und Licht. Die Blätter sind fast immer in Dunkel gehüllt, in das künstliches – Lampen-, Kerzenlicht – oder sehr eingeengtes Tageslicht fällt. Ist in den frühesten Blättern der Kollwitz die Beleuchtung noch mehr ein losgelöstes artistisches Problem, ein Schulproblem, so wird sie sehr bald, schon um 1893, zu einem Mittel, um jeweils etwas ganz Bestimmtes auszudrücken. Mit dem Mittel der Dunkelheit und des Lichts hängt eng das Zweite, das für die erste Periode charakteristisch ist, zusammen: die Darstellung spielt immer in einem Raum, in einem Innen- oder auch Außenraum. In dem umgebenden Raum sind die Menschen manchmal zu einer Gruppe zusammengefaßt, oft sind sie aber auch darin verteilt. Auch bei Einzelfiguren wird bis etwa 1910 fast immer der Raum, in dem sie sich befinden, angedeutet. Die Technik dieser ersten Periode ist die Radierung. Zwar hat die Künstlerin schon 1896 neben der Radierung auch den Steindruck aufgenommen, der Metalldruck blieb aber doch das bevorzugte technische Medium, weil er mit seinem Glanz, den grelleren Lichtern und dem nächtlich tiefen Schwarz den damaligen Absichten besser entsprach. Mit der Radiertechnik hängen die kleineren Formate der Blätter der ersten Periode zusammen. Sie wachsen im Lauf der Zeit allerdings an, in einem mit einer Vergröberung der technischen Methoden; neben die Nadelätzung tritt mehr und mehr das in der Wirkung der Lithographie ähnliche Vernis mou, in den riesigen Blättern des Bauernkrieges schließlich 26–32 das fast gewaltsame Aussprengverfahren.

Wenn die Bildsprache der Kollwitz in der ersten Periode in mancher Hinsicht eine »malerische« ist, so verwandelt sie sich in der zweiten Periode in eine »plastische«. Das Entgegensetzen von Dunkelheit und Licht hört jetzt auf. Es weicht einem gleichmäßigen Grau, dem Grau der lithographischen Kreide. Zugleich werden die Menschen aus dem sie umgebenden Raum herausgenommen und als Einzelfiguren oder als eng, bildhauerisch zusammengeschlossene Gruppen losgelöst und groß, häufig als Halbfiguren, vor uns hingestellt. Die Ausdrucksmittel liegen jetzt in der Bewegung und Gebärde der einzelnen Figur, in der Verbindung der Figuren zur Gruppe, sekundär erst im physiognomischen Ausdruck.

Für ein tieferes Erkennen dessen, worauf die Künstlerin in jeder der beiden Perioden hingearbeitet hat, ist es nützlich, die Entwicklung der Formulierung von einzelnen Themen zu verfolgen. Wir können das hier nur andeuten. In beiden Perioden beginnt sie oft mit einem sehr zufälligen, d. h. noch ganz ungestalteten, wirren, unkonzentrierten Lebensausschnitt. Und in beiden Perioden läuft die gestalterische Arbeit auf ein immer weiteres Steigern der Wirksamkeit der Formulierung durch Konzentrierung, Dramatisierung, Zuspitzung hinaus. In der ersten Periode betrifft diese Arbeit vor allem die Anordnung der Figuren im Raum und die Beleuchtung. Die anfänglich zahlreichen figürlichen Motive eines Blattes werden z. B. verringert, schließlich bis auf eines. Um diese Motive und schließlich das eine Motiv wird der Raum immer enger herum genommen. Das Motiv wächst gleichzeitig. Stellung, Bewegung und Ansicht der Figuren werden ausdrucksvoller. Das Licht, das den Raum zunächst ziemlich gleichmäßig erhellte, wird so angeordnet, daß ganze Teile des Raumes und der Figuren im Düster verschwinden, die thematischen Akzente hingegen wie mit Scheinwerfern angeleuchtet alle Helligkeit erhalten, wobei die Regie der Künstlerin noch dafür sorgt, daß die tiefsten Dunkelheiten und die hellsten Lichter aneinanderstoßen. In der zweiten Periode wird die Ausdruckskraft der plastischen Motive dadurch gesteigert, daß sie immer weiter vereinfacht und immer blockähnlicher zusammengeschlossen werden. Die höchste Schlagkraft ergibt sich dann häufig in der reinen Profil-, manchmal auch in der reinen Frontalansicht. Bei bestimmten Themen des unlöslichen Zusammengehörens und des Miteinanderverwachsens entspringt das blockmäßige Verschweißen der Figuren außer dem allgemeinen Vereinfachungswillen zugleich natürlich auch dem speziellen Thema.

[2] Der unmittelbare Anstoß zu ihren eigenen waren Barlachsche Holzschnitte.

Vor vielen Blättern der zweiten Periode will es einem selbstverständlich erscheinen, daß die Künstlerin auch zum Meißel gegriffen hat. Die Anfänge ihrer plastischen Tätigkeit liegen in den Jahren 1907, 1908. »Stan hat Dir gesagt«, schreibt sie Dezember 1908 an eine Freundin[3], »daß ich plastisch arbeiten will. Ja, Lust habe ich freilich riesig, aber ich bin doch zaghaft mit dem ordentlich Loslegen. Kraft und Zeit sind beschränkt, und die Schwierigkeiten kommen mir oft zu groß vor. So hab ich seit Monaten keinen Ton vorgehabt . . .« Den ersten Beginn scheint sie bei ihrem Pariser Aufenthalt 1907 gemacht zu haben: »An den Vormittagen war ich in der alten Julianschule in der Klasse für Plastik, um mich mit den Grundlagen der Plastik vertraut zu machen[4].« »Ich bin in diesem Jahr in der Plastik ganz schön vorwärtsgekommen«, heißt es dann Ende 1911[5], und in einem Resümee des Jahres 1912[6]: »Ich habe fast nur plastisch gearbeitet in diesem Jahr.« Seit 1915 arbeitet sie an der ersten Fassung ihres großen Denkmals für die gefallenen Soldaten.

Die Bildhauerei ist es schließlich gewesen, welche die Kräfte der alten Frau noch wachgehalten hat, als sie den Griffel ermüdet aus der Hand gelegt hatte.

*

Käthe Kollwitz wurde am 8. Juli 1867 in Königsberg geboren. Ihr Mädchenname war Schmidt. »Ihr Vater«, berichtet Lehrs in seinem grundlegenden Aufsatz[7], »dessen merkwürdiger Lebensgang, wie es scheint, nicht ohne Einfluß auf die Weltanschauung der Tochter geblieben ist, hatte ursprünglich Jura studiert. Da er sich aber 1848 an der politischen und freireligiösen Bewegung in Königsberg beteiligte, wurde ihm die Fortsetzung seiner Studien unmöglich gemacht, und er beschloß, Maurermeister zu werden. Nachdem er das Handwerk von der Pike auf gelernt hatte, heiratete er die älteste Tochter des Predigers Rupp, des Begründers der freireligiösen Gemeinde, gab in späteren Jahren das Maurerhandwerk[8] wieder auf und wurde nach dem Tode seines Schwiegervaters selbst Prediger der freien Gemeinde in Königsberg. Die Künstlerin, die noch mit großer Verehrung an dem 1898 verstorbenen Vater hängt, erzählt, daß ihre Eltern den Kindern eine äußerst sorgfältige und individuell betonte Erziehung zuteil werden ließen. Sie selbst wurde vom Vater schon in den Kinderschuhen . . . für die Künstlerlaufbahn bestimmt.« Den ersten Zeichenunterricht bekam die Dreizehn- oder Vierzehnjährige bei dem Kupferstecher Rudolf Mauer in Königsberg, dann war sie kurze Zeit Schülerin des Malers Gustav Naujok.

Noch vor Vollendung des achtzehnten Lebensjahres durfte sie für ein Studienjahr nach Berlin (1885/86). Sie hatte das Glück, dort in die Schule Karl Stauffers zu kommen, bei dem sie Akt gezeichnet, aber auch schon Köpfe gemalt hat. In dieser Berliner Zeit lernte sie die Kunst Max Klingers kennen, dessen radierte Folgen damals Aufsehen machten und der mit Stauffer befreundet war. Wir haben erwähnt, daß Klingers Zyklen wahrscheinlich die Anregung zu ihren eigenen gegeben haben, vermutlich ist es aber sein Vorbild gewesen, das ihr überhaupt den Weg von der Malerei zur Graphik gewiesen hat. Dem Berliner Jahr folgte eine längere Zeit in Königsberg (1886–1888), wo sie bei einem heute vergessenen Akademieprofessor, Emil Neide, ihre ersten »Bilder« malte. »Es war eine triste Zeit«, schreibt sie an Lehrs, »ich hatte reichlichen Malkater, und so griffen denn wieder meine Eltern auf eine Weise ein, für die ich ihnen noch herzlich dankbar bin. Sie schickten mich auf zwei Jahre (1888 und 1889) nach München. Ich ging zu Herterich in die Künstlerinnenschule. Seine geistvolle Art des Unterrichtens, das ganze lustige Münchener Leben, der Verkehr mit Leuten wie Greiner, Fiedler, Kögel[9] und anderen mehr waren wie frisches Wasser. Als ich von dort nach Königsberg zurückkam, hatte ich arbeiten gelernt, mietete mir von dem Erlös eines früher fertiggestellten ›Bildes‹ ein handgroßes Atelierchen und arbeitete.« In die Münchner Jahre fällt die Bekanntschaft mit der neuen naturalistischen Dichtung. Die Künstlerin hat später einmal selber eine Liste derjenigen zeitgenössischen Dichter gegeben, deren Werk sie besonders beeindruckt hat; sie nennt Zola, Ibsen, Arne Garborg, Tolstoj, Dostojewskij, Gorkij, Hauptmann, Arno Holz und Julius Hart[10]. Schon von 1883 oder 1884 datiert die persönliche Bekanntschaft mit Hauptmann, der später Julius Elias das Bild der jungen Käthe Schmidt, wie sie ihm damals begegnete, gezeichnet hat: »Frisch wie eine Rose im Tau, ein anmutiges, kluges Mädchen, das, in tiefer Bescheidenheit, allerdings von Künstlerberufung nichts sprach noch merken ließ[11].« Von München nach Königsberg zurückgekehrt, arbeitete sie bis 1891 in ihrer Heimatstadt selbständig, d. h. zeichnete und malte. In dieser Königsberger Zeit um 1890 machte sie ihre ersten druckgraphischen Versuche, d. h., sie ließ sich von ihrem ersten Zeichenlehrer die technischen Anfangsgründe des Radierens zeigen; die ersten in den Oeuvrekatalogen von Sievers und Klipstein[12] verzeichneten Blätter sind offenbar damals, noch in Königsberg, entstanden. Im

[3] Beate Bonus-Jeep, Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz, Boppard o. J. (1948), S. 101.

[4] Käthe Kollwitz, Tagebuchblätter und Briefe, Berlin 1948, S. 43.

[5] Tagebuchblätter und Briefe, S. 53.

[6] Tagebuchblätter und Briefe, S. 54.

[7] Max Lehrs, Käthe Kollwitz, Die Graphischen Künste, XXVI, 1903, S. 55 ff.

[8] In Wirklichkeit dürfte Karl Schmidt später mehr ein wohlhabender Bauunternehmer als ein »Maurermeister« gewesen sein.

[9] Der damals noch blutjunge Otto Greiner (1869–1916), die Malerin und Graphikerin Marianne Fiedler (1864–1904) und die Malerin Linda Kögel (1861–1940).

[10] Ludwig Kaemmerer, Käthe Kollwitz, Griffelkunst und Weltanschauung, Dresden 1923, S. 53.

[11] Julius Elias, Käthe Kollwitz, Kunst und Künstler, XV, 1916/17, S. 540 ff.

[12] Johannes Sievers, Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz innerhalb der Jahre 1890 bis 1912, Dresden 1913. August Klipstein, Käthe Kollwitz, Verzeichnis des graphischen Werkes, Bern 1955.

Jahre 1891 heiratete die Künstlerin den jungen Königsberger Arzt Karl Kollwitz und zog im gleichen Jahr mit ihm nach Berlin, wo ihr Mann im Arbeiterquartier eine Praxis als Kassenarzt eröffnete. Dort, im Norden Berlins, an der Weißenburger Straße Nr. 25, hat Käthe Kollwitz beinahe ihr ganzes weiteres Leben gelebt, ihre Zeit teilend in ihre Pflichten als Arztfrau und Mutter zweier Söhne und in die Arbeit an ihrem Werk. Im Juni 1893 stellte sie zum erstenmal aus[13], auf jener »Freien Berliner Kunstausstellung« am Lehrter Bahnhof, deren Gedächtnis durch ein schönes Plakat Ludwig von Hofmanns bewahrt geblieben ist. Julius Elias, der »den Namen nie zuvor gehört hatte«, machte damals als erster auf sie aufmerksam und sagte ihr eine Zukunft voraus[14]. Um diese Zeit gab Käthe Kollwitz die Malerei vollständig zugunsten der Graphik auf. Im Februar 1893 hatte sie die Uraufführung der Hauptmannschen »Weber« gesehen und begann bald nachher die Arbeit
12–17 am »Weberaufstand«, der 1897 beendet wurde. Die sechs Blätter des Weberaufstandes haben, als sie 1898 auf der Großen Berliner Kunstausstellung erschienen, den Ruhm ihrer Urheberin begründet: »Von da ab zählte ich mit einem Schlag in die vordere Reihe der Künstler[15].« Der greise Adolf Menzel war damals unter denjenigen, die die Künstlerin für eine Medaille vorschlugen. Ihr Ruhm befestigte sich um die Jahrhundertwende durch
19, 24 die Einzelblätter des »Aufruhrs« (1899) und des »Tanzes um die Guillotine« (1901), so daß sie schon 1904, lange vor der Vollendung ihres zweiten Zyklus, als »die markanteste Erscheinung unter den deutschen Künstlerinnen unserer Zeit[16]« galt. Der gleiche Kritiker, der sie so bezeichnet, beschreibt sie 1904 als »eine bewegliche Frau von kleiner, zarter Statur ... mit großen milden Augen, die dem hartgeschnittenen Gesicht etwas Weiches verleihen – weiblich in Allüren und Gesinnung«. Um 1900 unterrichtete sie ein paar Jahre Graphik und Zeichnen an der Berliner Künstlerinnenschule. 1901/02 entstand
26–32 das erste Blatt des »Bauernkrieges«, dessen sieben Blätter 1908, zehn Jahre nach dem Erscheinen des Weberaufstandes, fertig vorlagen. Der neue Zyklus trug der Künstlerin den Villa-Romana-Preis ein[17], d. h. ein Stipendium für einen einjährigen Aufenthalt (1907) in Florenz. Von Florenz aus ist sie damals auch noch nach Rom gegangen. Dem italienischen Aufenthalt waren 1904 und 1907 Reisen nach Paris vorangegangen. Eine spürbare Wirkung auf ihr Werk haben diese Reisen kaum gehabt. Die Kenntnis Michelangelos, die man aus manchen Blättern herausliest, müssen ihr schon vor der Italienfahrt Reproduktionen vermittelt haben. Im Oktober 1914 verlor Käthe Kollwitz ihren jüngeren Sohn, der achtzehnjährig in Flandern fiel, eine Erschütterung, die ihr Werk thematisch stark beeinflußt hat. 1917 beging die Künstlerin ihren fünfzigsten Geburtstag; zu dieser Gelegenheit veranstaltete Paul Cassirer in Berlin eine große Ausstellung hauptsächlich von Zeichnungen. Erwähnen wir von biographischen Daten endlich noch, daß Käthe Kollwitz im Jahre 1919 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste wurde, deren Meisteratelier für Graphik sie seit 1928 vorstand, und daß sie im Herbst 1927 mit ihrem Mann eine Reise nach Rußland machte. Es versteht sich, daß ihre große menschliche Kunst nach 1933 in Deutschland geächtet war.

Über die letzte Lebenszeit der Künstlerin schrieb Ernst Heinrich, Herzog zu Sachsen, im Juni 1946 dem Verfasser: »Mit Käthe Kollwitz bin ich über das Gebiet der Handzeichnungen in nähere Berührung gekommen. Viele Jahre habe ich die Kupferstich- und Handzeichnungssammlung unseres Hauses betreut und es als meine besondere Aufgabe betrachtet, diese schöne große Sammlung in Richtung auf die zeitgenössische Kunst zu erweitern. Daß hierbei Käthe Kollwitz einen besonderen Platz erhalten mußte, war für mich selbstverständlich. In Berlin lernte ich nun die große Künstlerin persönlich kennen. Nach Verlust ihres Heims in Berlin fand sie bei Bekannten in Nordhausen ein Unterkommen[18]. Da dort infolge Fabrikation der V-Waffe Luftangriffe befürchtet wurden, so beschloß man, die älteren Evakuierten auf dem Land bei Bauern unterzubringen. Dies drohte auch der schon sehr gebrechlichen und kranken Frau Kollwitz. Da ihr von keiner Seite Hilfe zuteil wurde, so lud ich sie zu mir nach Moritzburg bei Dresden ein, wo ich versuchte, ihr das Leben so angenehm wie möglich zu gestalten[19]. Ich hielt dies für eine selbstverständliche Dankespflicht gegenüber dieser großen einzigartigen deutschen Künstlerin. Zurückblickend ist es nun interessant festzustellen, daß keiner der heute eifrig propagandistischen Verfechter ihrer Kunst auch nur einen Finger rührte, um der vom Hitlerregime Verfehmten persönlich zu helfen. Frau Kollwitz starb in Moritzburg 14 Tage vor Kriegsende.«

Das Todesdatum von Käthe Kollwitz ist der 22. April 1945.

[13] Zwei Pastelle und die Radierung »An der Kirchenmauer«.

[14] Elias a. a. O.

[15] Tagebuchblätter und Briefe, S. 42.

[16] Werner Weisbach, Käthe Kollwitz, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XVI, 1904/05, S. 85 ff.

[17] Schon vor der Vollendung, sie hat den Preis Ende 1906 oder Anfang 1907 erhalten. 1912 ist sie wiederum in Florenz gewesen.

[18] Im Juli 1943. Ihr Haus in Berlin ist erst im November 1943 zerstört worden.

[19] In Moritzburg war sie seit Juli 1944.

Die Künstlerin mit ihrem Sohn Hans

Pinsel und Tusche. 20×27 cm. 1894

Begrüßung

Radierung. 12×9 cm. 1892

Das Blatt hängt mit der Geburt des ersten Kindes der Künstlerin zusammen

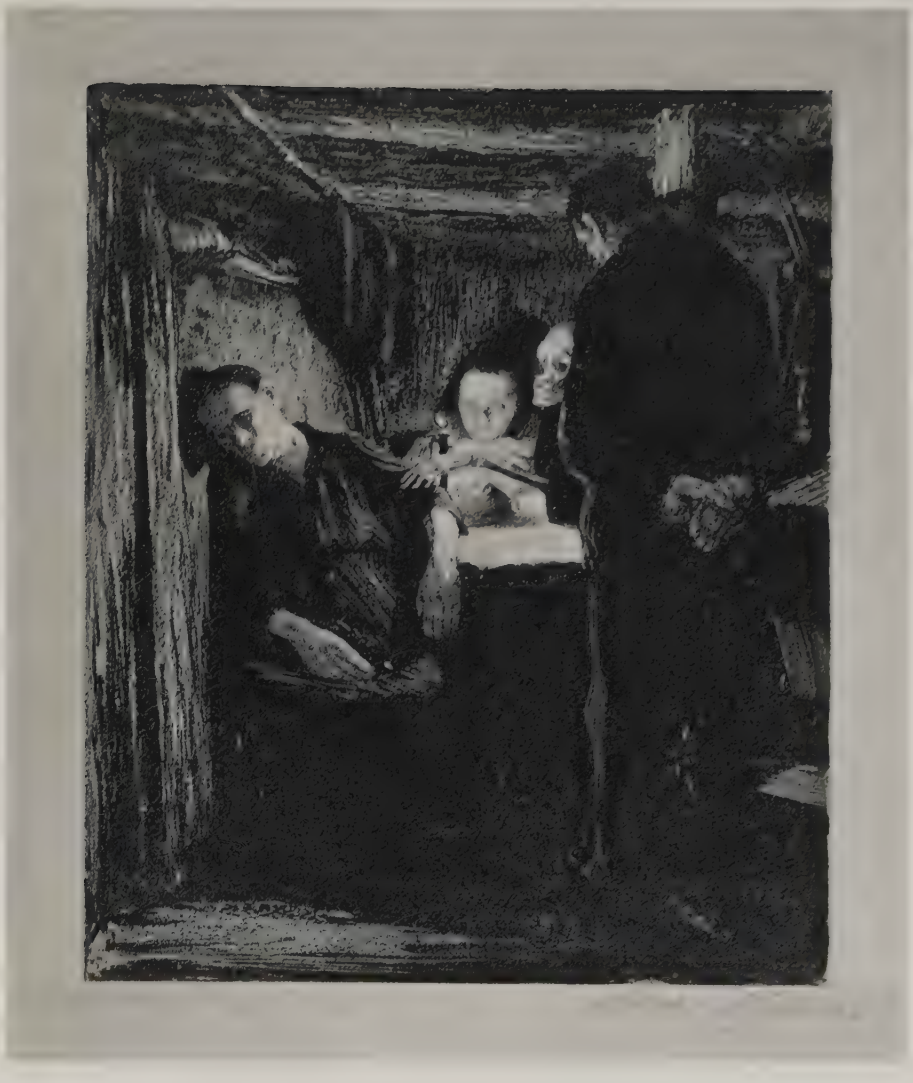
Selbstbildnis

Feder, Pinsel und Tusche. 23×17 cm. Um 1892? Dresdener Kupferstichkabinett

Folge »Weberaufstand«, Blatt 1: Not

Lithographie. 15×15 cm. 1893/97

Die Folge »Weberaufstand« besteht aus sechs Blättern, und zwar aus drei Radierungen und drei Lithographien; sie entstand 1893 bis 1897 und erschien zuerst vor der Öffentlichkeit Sommer 1898 auf der Großen Berliner Kunstausstellung



Folge »Weberaufstand«, Blatt 2: Tod

Lithographie. 22×18 cm. 1893/97

Beratung

Verworfene radierte Fassung von Blatt 3 des »Weberaufstandes«,
die dann durch eine Lithographie »Beratung« ersetzt wurde.

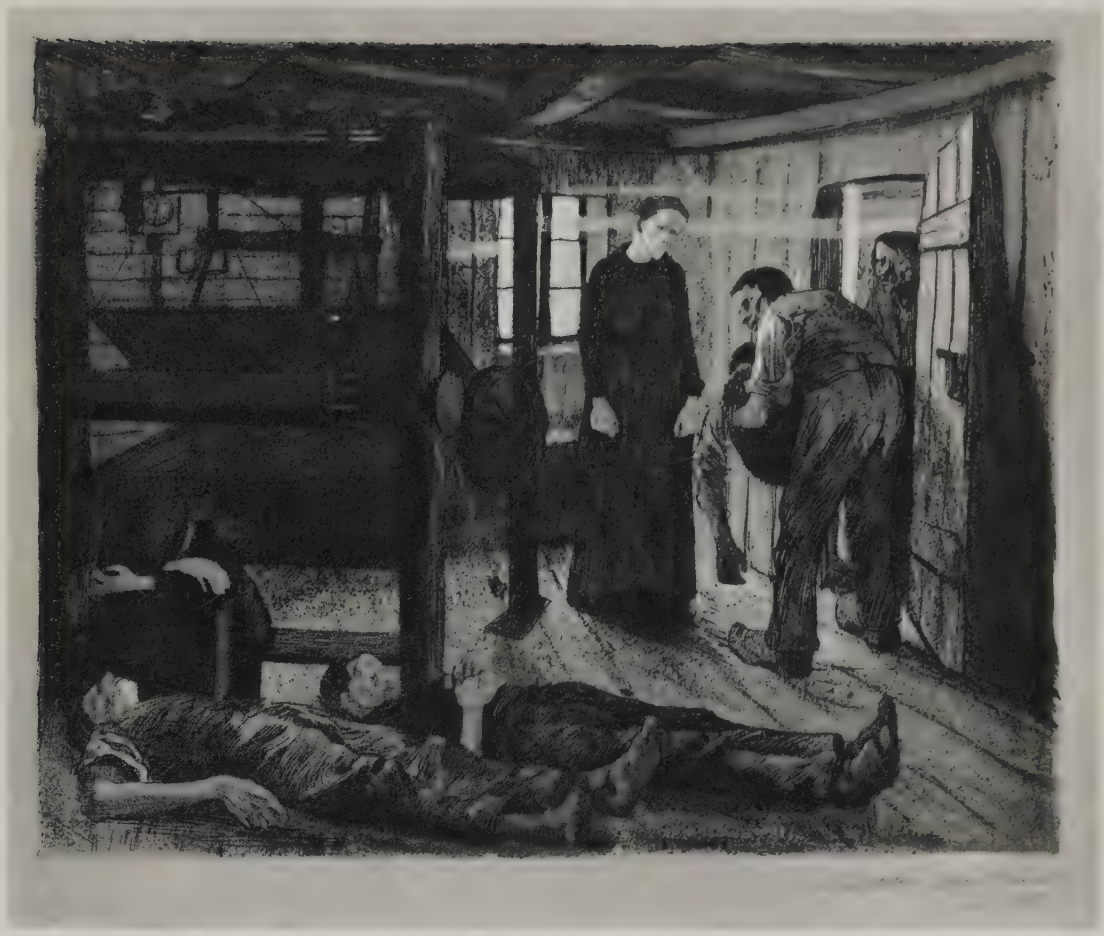
30×18 cm. 1893/97

Folge »Weberaufstand«, Blatt 4: Weberzug

Radierung. 22×30 cm. 1893/97

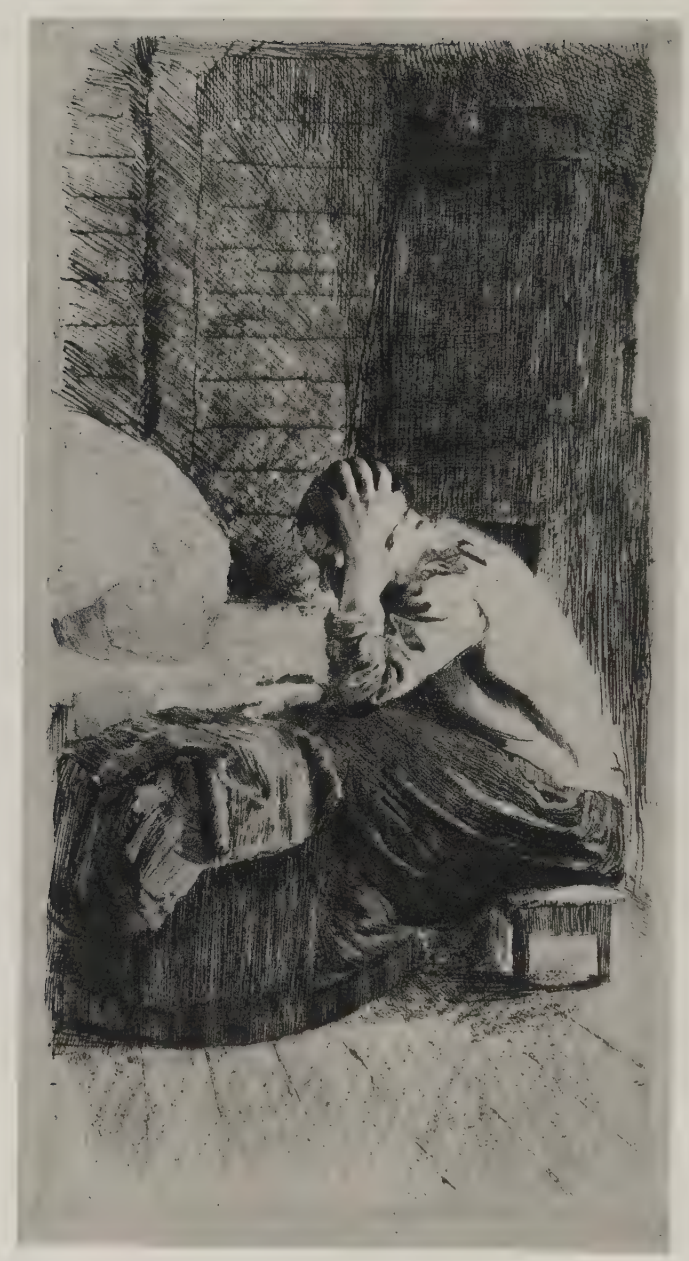
Folge »Weberaufstand«, Blatt 5: Sturm

Radierung. 24×30 cm. 1893/97



Folge »Weberaufstand«, Blatt 6: Ende

Radierung. 25×31 cm. 1893/97



Die Frau an der Wiege

Vermutlich nachträgliche, aber dann doch verworfene Fassung des Blattes »Not« des »Weberaufstandes«.

Radierung. 28×15 cm. 1898

Aufruhr

Radierung. 30×32 cm. 1899

Studie zum rechten Teil der Radierung »Zertretene«

Feder und Tusche über schwarzer Kreide. 42×25 cm. 1900

Früher Dresdener Kupferstichkabinett, heute verschollen

Studie zum linken Teil der Radierung »Zertretene«

Bleistift. 21×21 cm. 1900. Dresdener Kupferstichkabinett

Hamburger Kneipe

Radierung. 19×25 cm. 1901

Frau mit übereinandergelegten Händen

Lithographie. 43×30 cm. 1903

Tanz um die Guillotine

Radierung. 57×41 cm. 1901

Frau

Lithographie in drei Farben. 35×25 cm. 1903

10911

Folge »Bauernkrieg«, Blatt 1: Pflüger

Radierung. 31×45 cm. 1906

Die Folge »Bauernkrieg« besteht aus sieben Radierungen; sie entstand 1901 bis 1908; die jeweils fertigen Blätter erschienen einzeln

Folge »Bauernkrieg«, Blatt 2: Vergewaltigt

Radierung. 31×53 cm. 1907/08

Folge »Bauernkrieg«, Blatt 3: Beim Dengeln

Radierung. 30×30 cm. 1905

Folge »Bauernkrieg«, Blatt 4: Bewaffnung

Radierung. 50×33 cm. 1906

Folge »Bauernkrieg«, Blatt 5: Losbruch

Radierung. 51×59 cm. 1901/02

Folge »Bauernkrieg«, Blatt 6: Schlachtfeld

Radierung. 41×53 cm. 1907

Folge »Bauernkrieg«, Blatt 7: Gefangene

Radierung. 33×42 cm. 1908

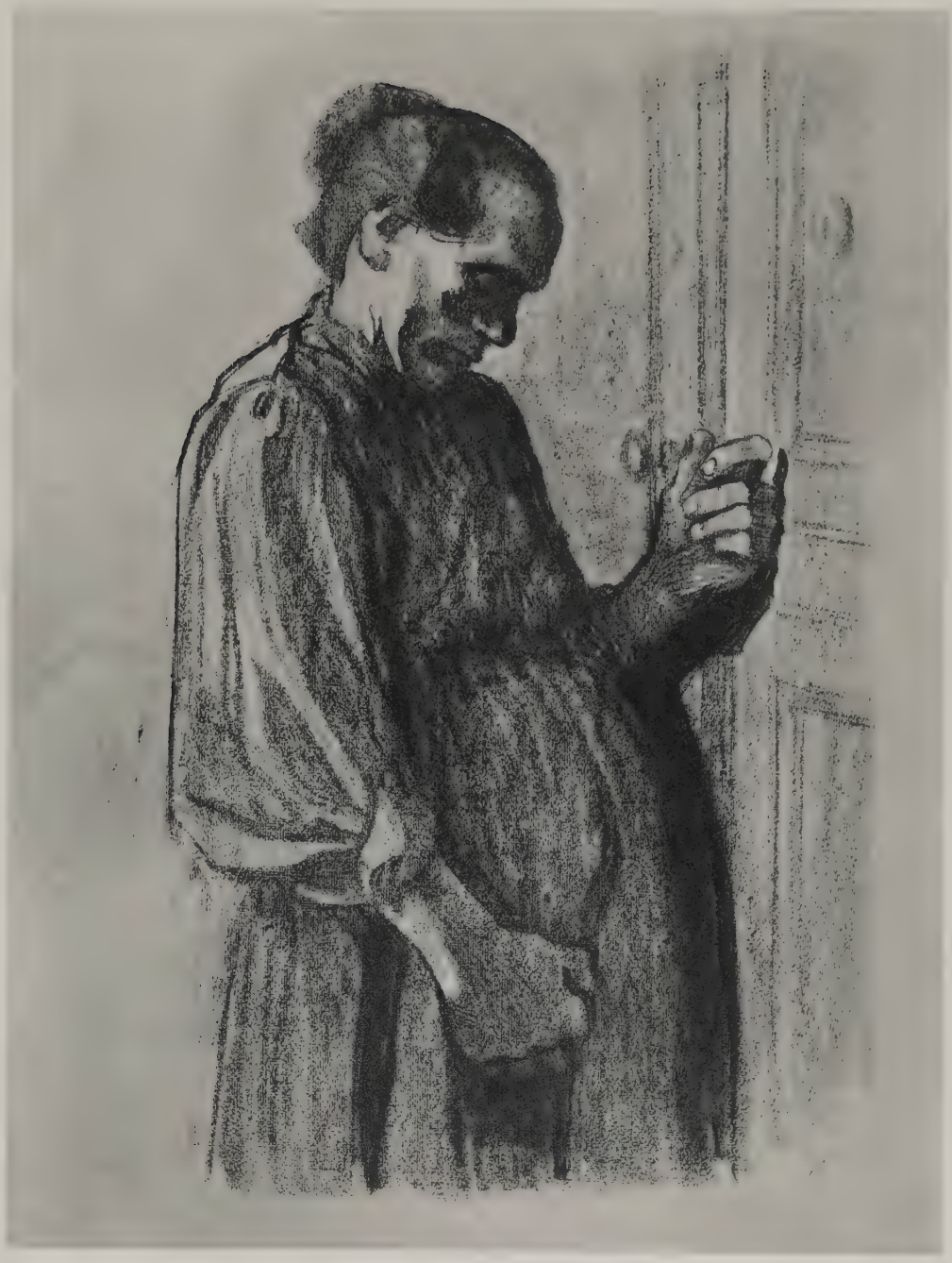
Studie zu dem Blatt »Losbruch« des »Bauernkrieges«

Kohle auf grauem Karton. 51×38 cm. 1901/02. Kunsthalle Bremen

Folge »Bilder vom Elend«, Blatt 1: Heimarbeit

Schwarze Kreide. 58×45 cm. 1909. Kunsthalle Bremen

Die Folge »Bilder vom Elend« besteht aus sechs Zeichnungen bzw. deren Reproduktionen; sie entstand 1909 und erschien November 1909 bis Januar 1910 im »Simplicissimus«



Folge »Bilder vom Elend«, Blatt 3: Beim Arzt

Schwarze Kreide auf gelblichem Papier. 60×45 cm. 1909

Überfahrenes Kind

Radierung. 25×32 cm. 1910

Plakat für die Deutsche Heimarbeit-Ausstellung, Berlin 1906

Zustand noch ohne die Schrift. Lithographie. 69×49 cm. 1905

Frau mit totem Kind

Radierung. 43×49 cm. 1903

Abschied

Radierung. 40×41 cm. 1910

Möglicherweise zu einer schon 1910 geplanten Folge »Tod« gehörend

Vom Friedhof der Märzgefallenen

Lithographie in zwei Farben. 46×36 cm. 1913

Kopf einer Arbeiterin

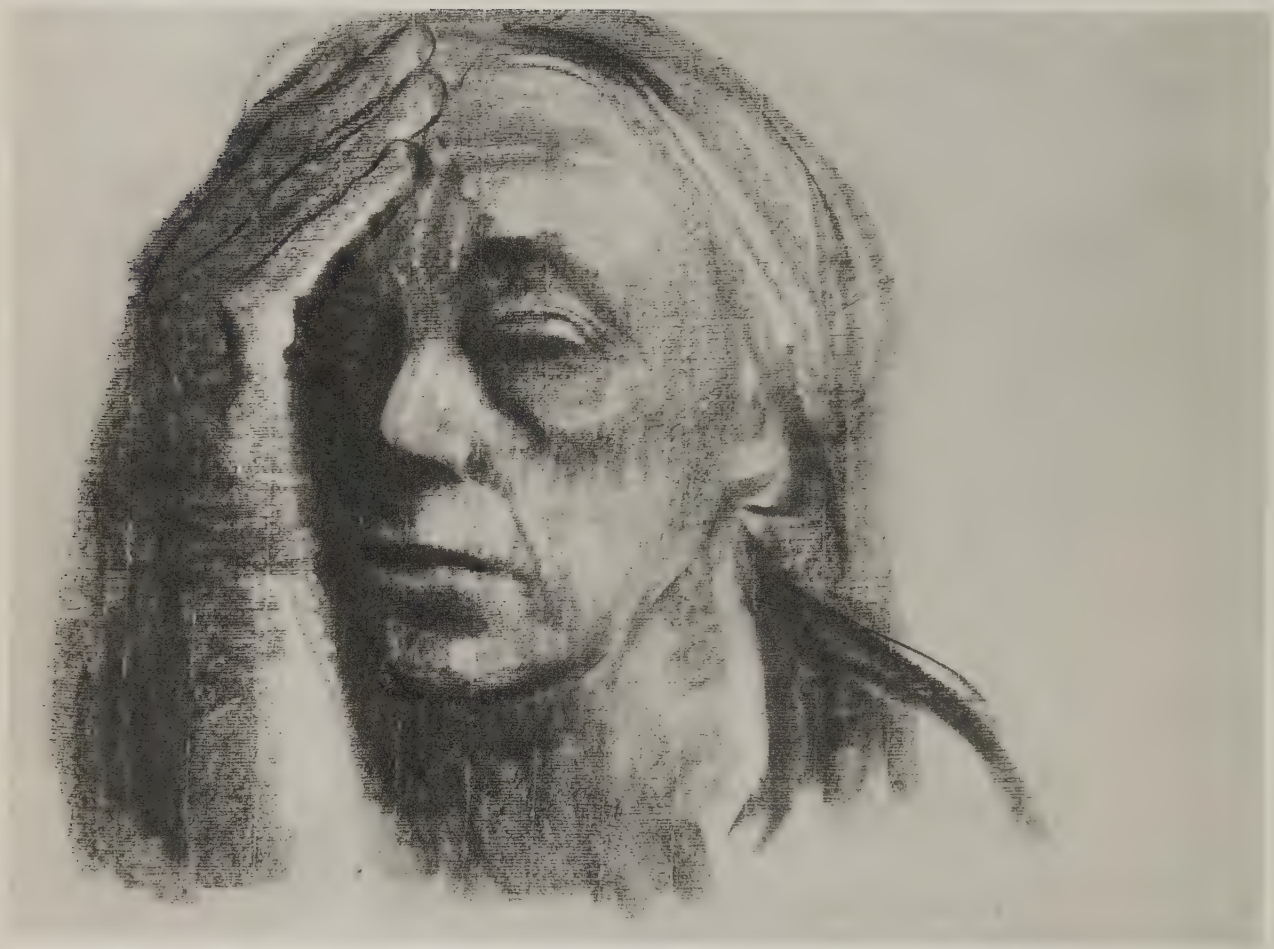
Radierung. 33×25 cm. 1910

Mutter mit Kind

Radierung. 20×13 cm. 1910

Mutter mit Kind

Lithographie. 33×19 cm. 1916



Selbstbildnis

Schwarze Kreide. 44×59 cm. Um 1920. Hamburger Kunsthalle

Selbstbildnis

Schwarze Kreide auf grauem Papier. 36×31 cm. 1916
Früher Dresdener Kupferstichkabinett, heute verschollen

Selbstbildnis

Lithographie. 29×23 cm. 1924

Selbstbildnis

Holzschnitt. 21×30 cm. 1924

Das Warten

Lithographie. 33×25 cm. 1914

Gefallen!

Lithographie. 41×39 cm. 1921

Zu einer geplanten Lithographien-Folge »Krieg« gehörend. Das Thema heißt bei der Künstlerin ursprünglich: Die Nachricht

Mütter

Lithographie, 44×59 cm, 1919

Zu einer geplanten Lithographien-Folge »Krieg« gehörend

Die Eltern

Lithographie. 40×52 cm. 1920

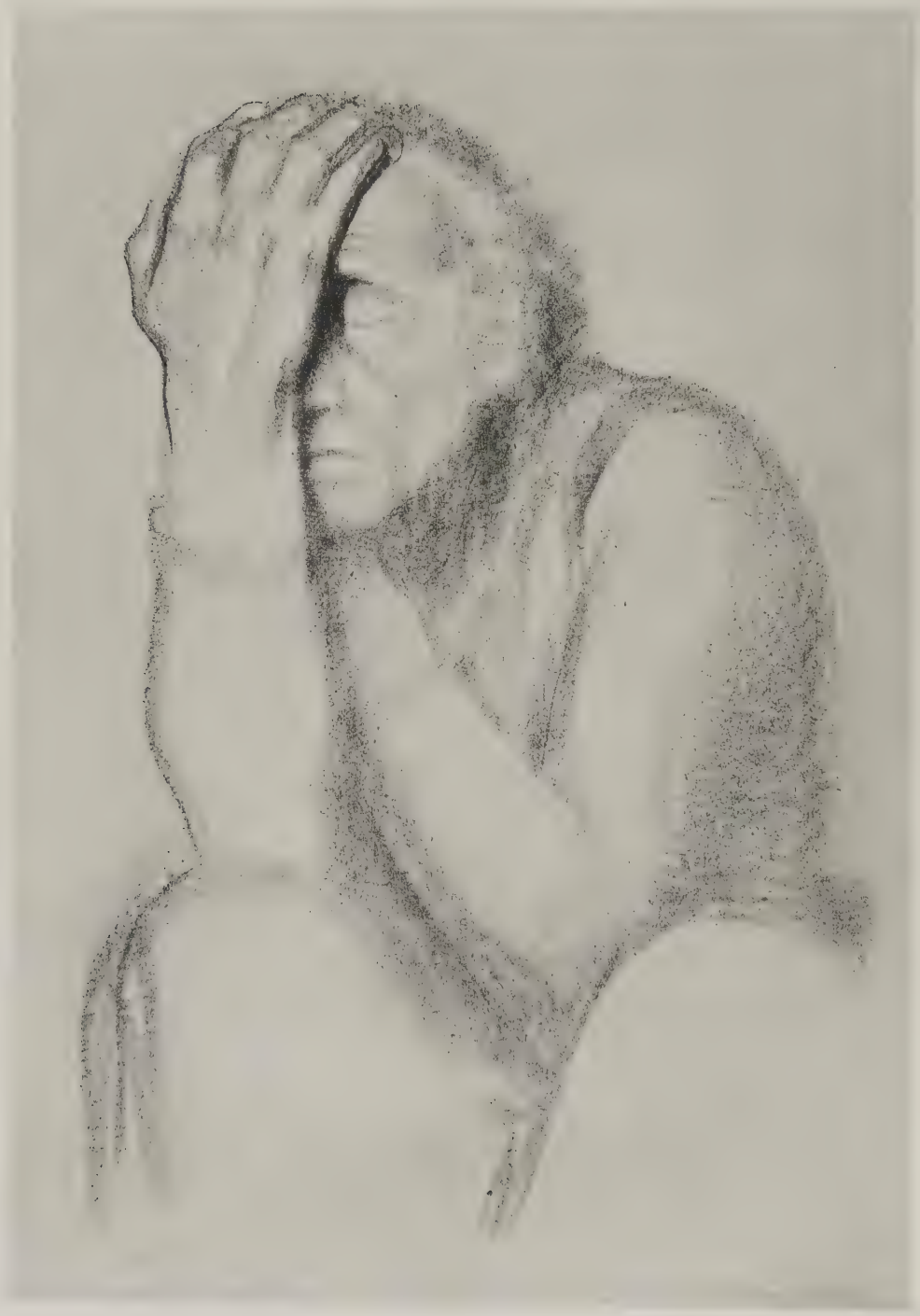
Zu einer geplanten Lithographien-Folge »Krieg« gehörend

Die Eltern

Gefallenen-Denkmal auf dem Soldaten-Friedhof Vladsloo-Praedbosch bei Dixmuiden; früher auf dem Soldaten-Friedhof bei Eessen bei Dixmuiden. Belgischer Granit. Der Vater 152 cm, die Mutter 124 cm hoch

Die Eltern

Den Plan, ein »Denkmal für Peter«, den im Oktober 1914 gefallenen jüngeren Sohn, zu machen, faßte die Künstlerin Ende 1914; eine erste Fassung wurde 1915 angefangen und 1919 liegengelassen; die zweite, endgültige, entstand 1926 bis 1931; 1932 auf dem Soldaten-Friedhof bei Eessen, auf dem der Sohn liegt, aufgestellt



Nachdenkende Frau

Lithographie. 54×38 cm. 1920

Das Blatt – in seiner ersten Fassung von der Künstlerin »Verzweifelnde« genannt – scheint in den Umkreis des Gedenkblattes für Karl Liebknecht zu gehören

Gedenkblatt für Karl Liebknecht

Holzschnitt. 36×50 cm. 1920

Folge »Sieben Holzschnitte zum Krieg«, Blatt 1: Das Opfer

37×40 cm. 1920/23

Die Folge »Sieben Holzschnitte zum Krieg« entstand 1920 bis 1923 und erschien 1924 als Mappe

Folge »Sieben Holzschnitte zum Krieg«, Blatt 6: Die Mütter

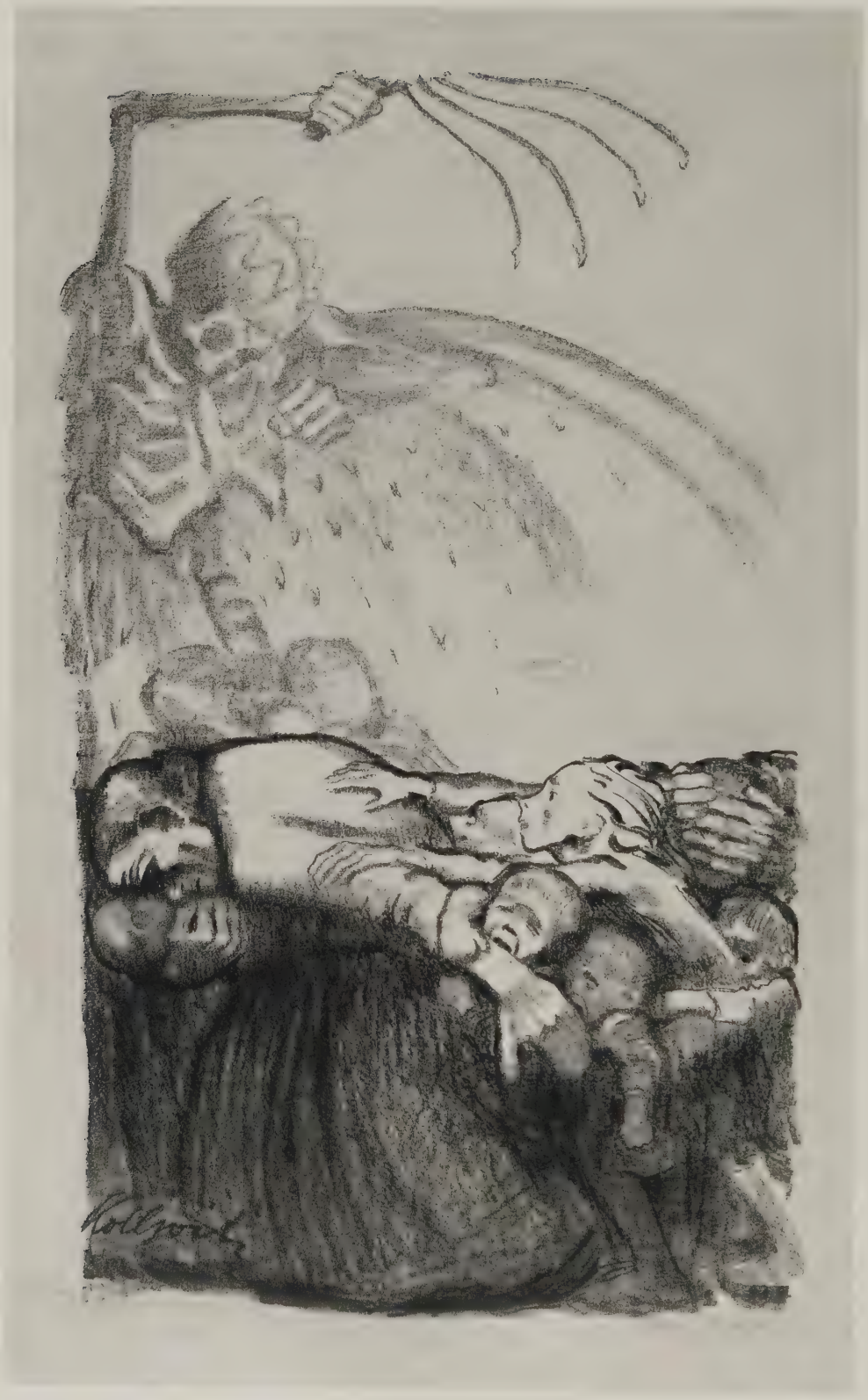
34×40 cm. 1921

Ausschnitt aus dem Plakat: Deutschlands Kinder hungern!

Lithographie. 43×29 cm. 1924

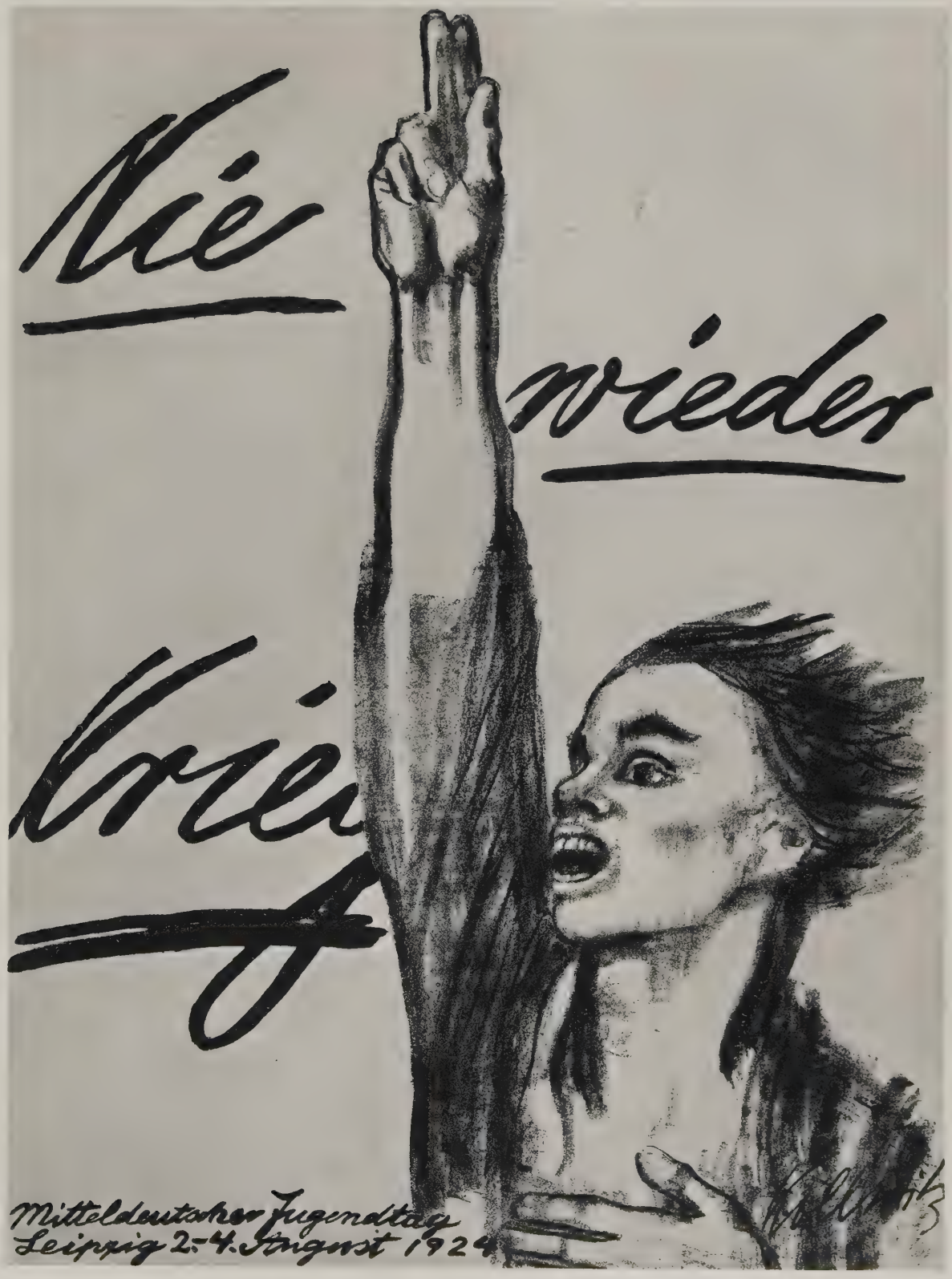
Hunger

Holzschnitt. 22×23 cm. 1923



Wien stirbt! Rettet seine Kinder!

Plakat. Zustand noch ohne die Schrift. Lithographie. 93×57 cm. 1920



Nie wieder Krieg
Plakat. Lithographie. 94×70 cm. 1924

Besuch im Kinderkrankenhaus

Lithographie. 28×33 cm. 1926

Drei Zuschauer

Lithographie für das Programm der Freien Volksbühne. 12×15 cm. 1925

Mütter gebt von euerm Überfluß!

Plakat für die Frauenmilchsammelstelle der Landesfrauenklinik Erfurt. Zustand ohne die Schrift

Lithographie. 33×32 cm. 1926

Ausschnitt aus dem auf Seite 64 abgebildeten Blatt

Frau mit Kind im Schoß

Schwarze Kreide. 43×53 cm. 1916. Privatbesitz New York

Frau mit Kindern

80 cm hoch. Eine Ausformung in Gips in der National-Galerie Ost-Berlin; in Kalkstein ausgehauen auf dem Kollwitz-Platz in Ost-Berlin; neuere Abgüsse im Besitz der Stadt Krefeld (Bronze) und im Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg (Leihgabe, Gips).

Nach vieljähriger Arbeit – eine ältere Fassung erwähnt Käthe Kollwitz in ihrem Tagebuch schon 1910 – anscheinend 1937 beendet

Städtisches Obdach

Lithographie. 42×56 cm. 1926

Helft Rußland!

Plakat. Zustand ohne die Schrift.

Lithographie. 40×48 cm. 1921

Selbstbildnis

Lithographie. 21×19 cm. 1934

Barlach im Sarg, 27. Oktober 1938

Schwarze Kreide. 48×64 cm. Hamburger Kunsthalle

Folge »Abschied und Tod«: Der Tod nimmt eine Frau zu sich

Kohle. 56×42 cm. Um 1923. Museen für Kunst und Kulturgeschichte, Lübeck

Die Folge »Abschied und Tod« besteht aus acht Zeichnungen bzw. deren Reproduktionen; sie entstand um 1923 und erschien 1924 als Mappe

Folge »Abschied und Tod«: Mutter und toter Sohn

Schwarze Kreide. Um 1923

Folge »Abschied und Tod«: Der Tod tröstet

Schwarze Kreide auf grünlichem Papier. 62×48 cm. Um 1923. Berner Kunstmuseum

Grabrelief

Bronze. 35 cm hoch. 1935

Relief für den Grabstein der Künstlerin (der zugleich der Grabstein für ihren Mann, ihren Bruder und dessen Frau und ihre Schwester und deren Mann ist) auf dem Zentralfriedhof in Berlin-Friedrichsfelde

Folge »Abschied und Tod«: Der Tod greift nach Kindern

Kohle auf grauem Papier. 63×48 cm. Um 1923

Folge »Tod«, Blatt 4: Der Tod greift nach Kindern

Lithographie. 51×37 cm. 1934/35

Die Folge »Tod« besteht aus acht Lithographien; sie entstand 1934 bis 1935; die Blätter erschienen einzeln

Folge »Tod«, Blatt 8: Der Ruf des Todes

Lithographie. 38×38 cm. 1934/35

OUR LADY OF THE LAKE UNIVERSITY
759.3 K834
Kollwitz, Kathe, 1867-194
Kathe Kollwitz / [von] Fritz S
NC1145 .K63 C.1
5 0698 00028735 9

DATE DUE

The Library Store #47-0106

109110

W8-BTM-641